Ma vie. Tout l'univers, V de P.N.A. Handschin : de l'autoportrait désinvolte au paradigme intérieur

Stéphane Girard
Université de Hearst

En 2010, la revue américaine *The Review of Contemporary Fiction* consacrait un numéro spécial à l'éditeur parisien P.O.L, geste témoignant tout à la fois d'une étonnante reconnaissance outre-Atlantique et d'une notoriété garante d'une légitimité certaine dans le champ littéraire francophone contemporain[1].

[1] Et ce, dans un contexte où les échanges culturels entre la France et les États-Unis se font pour l'essentiel à sens unique : « Sur grand écran comme en librairie, les Français se délectent de produits culturels américains sans jamais sembler se lasser. Peu importent les polémiques entre les deux pays, l'anti-américanisme pourtant toujours omniprésent dans les conversations

Pour Warren Motte, qui prend en charge la coordination de ce numéro, P.O.L se démarque dans le paysage littéraire hexagonal parce que l'on y ferait la promotion d'une littérature dite « subversive » et qu'on continuerait d'y défendre une conception toute *moderne* de l'activité scripturale : « Literature most especially puts itself to the question there [à Paris], again and again, in a continual effort to make something new. That impulse, which is at present largely moribund in the literary mainstream, is to the contrary very much alive at the Editions P.O.L — and that is chiefly why P.O.L matters. » (Motte, 2010, p. 9) [2] La maison d'édition, dirigée par Paul Otchakovsky-Laurens — que Pierre Bourdieu n'hésitait pas à qualifier, naguère, de « petite maison d'avant-garde » (1992, p. 239), mais qui occupe désormais une place « singulière » dans le champ de la littérature française actuelle et où l'éditeur lui-même fait figure de véritable « découvreur » (voir Thumerel, 2002, p. 153-166) —, accorde ainsi une grande importance dans son

---

communes ne s'accompagne jamais d'un affaiblissement de l'intérêt français pour les blockbusters et autres bestsellers "made in USA". […] Fait bien établi, la réciproque n'est pas vraie : ni le cinéma ni la littérature française d'aujourd'hui ne bénéficient aux États-Unis d'une réception aussi favorable. » (Loucif, 2012, p. 291)

[2] Responsable de la publication des œuvres tardives de Georges Perec, de Claude Ollier ou de Marguerite Duras, la maison d'édition P.O.L reste à vrai dire surtout connue du grand public pour les parutions, par exemple, d'Emmanuel Carrère (*L'Adversaire* en 2000, *Un roman russe* en 2007 ou *Limonov* en 2011, par exemple) ou de Marie Darrieussecq (l'inaugural *Truismes* en 1996). Une récente anthologie de la littérature française répertorie néanmoins d'autres écrivains qui y publient comme Bernard Noël, Charles Juliet, Christian Prigent, Christine Montalbetti, Emmanuelle Pagano, Jean Rolin, Leslie Kaplan, Martin Winckler, Pascal Quignard, Pierre Alferi, Renaud Camus, Richard Millet et Valère Novarina, signe d'une effervescence permettant à P.O.L de talonner de grands éditeurs tels Gallimard et Minuit (ces derniers se partageant en effet pas moins de la moitié des entrées dans ladite anthologie : voir Viart, 2013).

catalogue à l'idée de *recherche* littéraire et à des auteurs que plusieurs considèrent d'une nouvelle avant-garde proposant des ouvrages résolument iconoclastes. Ces véritables « OVNIs » — objets verbaux non identifiés, comme il est désormais convenu, à défaut de les fédérer, de les qualifier — relèvent du travail d'écrivains tels qu'Olivier Cadiot, Charles Pennequin, Nathalie Quintane, Jean-Charles Massera, Christophe Tarkos ou Édouard Levé, et questionnent l'idée même de représentation, souvent à l'aune d'approches expérimentales, voire conceptuelles, du littéraire[3].

Le singulier

Au sein de cette « tribu », la pratique scripturale de P.N.A. Handschin se singularise, ne serait-ce que pour son « illisibilité[4] » et son parti pris a-référentiel et textualiste, accentuant ainsi ladite subversion que *The Review of Contemporary Fiction* décèle à l'œuvre chez les écrivains gravitant autour de P.O.L. Handschin a en effet débuté en 2003 chez l'éditeur parisien un cycle intitulé *Tout l'univers* composé des tomes *Déserts. Tout l'univers, I* (P.O.L, 2003) et *L'Aurore.*

---

[3] Sur l'idée d'expérimentation littéraire chez certains écrivains de la « tribu P.O.L », voir Farah, 2013; sur les rapports entre littérature néo-expérimentale et art conceptuel dans les quatre ouvrages littéraires qu'Édouard Levé a publiés chez P.O.L, voir Girard, 2014.

[4] « Plus qu'à d'autres époques peut-être, les livres sont aujourd'hui sommés de faire sens, de nous rassurer sur le monde, de le remplir de significations vite consommables », constate Christian Prigent : « Illisibles sont alors les œuvres littéraires qui persistent à renâcler à cette exigence, à frustrer cette demande et à représenter notre présent autrement qu'en faisant surgir sous nos yeux la familiarité d'une présence substantielle et rassurée. » (1996, p. 20 et 22) À cet égard, nous le verrons, les ouvrages de P.N.A. Handschin, en fonction d'une poétique dont je me propose d'analyser certaines dispositions, lancent un véritable défi à toute idée de lecture « rassurante ».

Tout l'univers, II (P.O.L, 2005), cycle subséquemment poursuivi ailleurs avec *L'Éclipse. Tout l'univers, III* (MIX, 2007), *La Musique. Tout l'univers, IV* (Inventaire / Invention, 2007), *Ma vie. Tout l'univers, V* (Argol, 2010), *Abrégé de l'histoire de ma vie. Tout l'univers, VI* (Argol, 2011) et *Traité de technique opératoire. Tout l'univers, VII* (Argol, 2014). Avec ce cycle, Handschin n'a de cesse, depuis plus d'une décennie maintenant, de proposer des ouvrages marginaux, voire forclos : dans les discours médiatiques rendant compte de la production littéraire contemporaine, ils n'existent pour ainsi dire pratiquement pas ailleurs que dans quelques entrefilets épars déchirés entre un désarroi certain mais amusé — sur *L'Aurore* : « En tentant de synthétiser l'Histoire jusqu'à l'absurde, l'auteur crée un jeu de marabout-bout-de-ficelle déconcertant, dont l'humour ressortit à l'oralité. » (Liger, 2005) — et un enthousiasme spontané mais béat — sur *Traité de technique opératoire* : « Handschin règle définitivement son compte au sens (et à la manie qu'a le sens de vouloir faire sens), mettant à nu la vanité de toute donnée, rendant gaga les data, et démontrant par là même qu'*écrire* peut être aussi une façon sensée de se rire du *dire* (Rabelais est ici le maître caché). » (Claro, 2014; l'auteur souligne)

D'emblée, la prétendue illisibilité de ces sept ouvrages se caractérise plus immédiatement à mon avis par les remaniements qu'ils imposent à la syntaxe, un livre comme « *Déserts* repos[ant] d'ailleurs sur une forme épurée à l'extrême, sujet-verbe-complément, pauvreté volontaire compensée par la saturation des noms propres » (Clerc 2007, p. 22). Thomas Clerc affirme justement, après sa lecture de ce premier tome du cycle, que « [l]e nom propre (vecteur de toute rumeur) est le héros de ce texte littéralement dément, qui consiste à rabouter des noms de personnalités dans des énoncés fabriqués sur le

même moule pseudo-informatif » alors que « les actions sont subsumées par une première personne globale », principe dont l'incipit de l'ouvrage rend exemplairement compte :

> je conduis le cuirassé Potemkine jusqu'à Odessa, je témoigne de la mort de Condorcet, je m'engage dans le Royal Air Force, je rode ma master class à l'antenne dublinoise du Massachusetts Institute of Technology, je m'installe du côté de Hambourg, je fais en sorte que le Louvre soit inachevé quand j'arrive à Paris, j'invite Marylin Monroe à dîner (Handschin, 2005, p. 9)[5].

Ici, la texte met à mal la mimésis en enchaînant des syntagmes complets (dans la mesure où ils respectent la structure syntaxique GN-GV-GP habituelle en langue française) mais disjoints, nous forçant à effectuer de déconcertants zigzags spatiotemporels (on va de la Russie tsariste presque révolutionnaire et de la France de la Terreur aux États-Unis des années 1950 en passant par la construction du Louvre à Paris, qui s'étire pourtant sur plusieurs siècles!); cela dit, ces mêmes syntagmes reposent tous sur un embrayage actantiel itératif qui assure un ancrage énonciatif à la fois fort – le martelage incessant de ce « je » produisant, à force de répétition, un *effet* de subjectivité (un peu à la manière du fameux *Je me souviens* de Perec, dont l'ascendance n'est d'ailleurs plus à confirmer sur plusieurs des écrivains sortis de l'écurie P.O.L[6]) – et faible, dans la mesure où sa multiplication même ne fait que le déréaliser, à ne le rendre que de plus en plus abstrait et, paradoxalement, à le *débrayer*.

---

[5] Le texte ne comporte pas de majuscule en début de phrase ni de point à la fin.

[6] « Perec is the genius loci [« l'Esprit du lieu »] of this publishing house, since the logo of the press is inspired by the game *go*, in tribute to he whose *Life A User's Manual* Paul Otchakovsky published in the collection he was in charge of at Hachette at the time » (Montalbetti, 2010, p. 82).

À vrai dire, si « c'est un "je" qui se fait entendre et s'approprie le torrent des événements » (Clerc 2007, p. 22), il n'en demeure pas moins, dans *Déserts*, qu'une simple voix de passage parmi d'autres, puisque le reste de ce premier ouvrage de Handschin « opère sur le mode de la transitivité : A agit sur B qui agit sur C, comme si tout était relié à tout, dans un flux continu; l'esthétique du réseau et de la connexion globale est ici le principe générateur de l'écriture » (*ibid.*), comme en témoignent cette fois les tout derniers énoncés de *Déserts* : « Gary Cooper pige pour le *Montgomery Advertiser* tout comme Peter Weiss Peter Weiss apporte à André Téchiné une photo le montrant avec Django Reinhardt Django Reinhardt sauve la carrière de Fred Astaire Fred Astaire attend Romy Schneider dans la vallée de Josaphat[7] » (Handschin, 2005, p. 219). Subsumé par une troisième personne invisible mais omniprésente à même des énoncés fortement débrayés où aucun modalisateur ne vient même trahir une quelconque subjectivité à l'œuvre, le « je » s'enraye et on ne sait plus, à la fin de *Déserts*, *qui* parle dans cet exercice (conceptuel) pour le moins déroutant :

> Le « je » de Handschin, répété infiniment au gré de résolutions toutes plus improbables les unes que les autres, perd du coup toute définition : c'est son contexte qui le contamine, et, variant

[7] Le texte fait encore ici l'économie complète des signes de ponctuation, ce qui vient accentuer l'idée de flux ininterrompu. Notons qu'avec *Traité de technique opératoire*, le plus récent ouvrage de l'auteur, on rend désormais visuellement compte de toute cette « esthétique du réseau » alors que chaque énoncé se trouve démenti, contredit, voire ridiculisé par un autre qui, dans une note en bas de page, lui est associé, la lecture ne s'y voulant plus strictement linéaire, comme dans les six premiers tomes du cycle, mais plus globalement tabulaire et, surtout, *différante*, nécessitant un constant mouvement de gauche à droite *et* de haut en bas (le sens de chaque syntagme semblant constamment repoussé dans *l'ailleurs* des marges).

> d'une phrase sur l'autre à coups de propositions absurdes, finit par le vider de toute caractéristique propre, cohérente, rationnelle, et l'annule, point barre. (Kaprièlian, 2003)

Au final, l'énonciateur y « est un “je” mouvant, mutant, auquel on ne peut pas croire, donc forcément dérisoire et comique. Il finit d'ailleurs par se muer en nom propre (souvent célèbre), par être, en toute logique, remplaçable par tout un chacun » (*ibid.*). Malgré ce constat résolument a-biographique (dans la mesure où rien, dans cet ouvrage, ne pourrait en tout sérieux référer à une existence, tout au plus à *des* existences), *Déserts* initierait de biais, en fonction d'une syntaxe alambiquée à l'extrême et d'une conception fort extensible de la subjectivité, la question de la représentation de soi en proposant – c'est mon hypothèse, pour ne pas dire mon *intuition* – une version expérimentale de la pratique scripturale de l'autoportrait, entreprise abordée plus spécifiquement de front avec le cinquième tome du cycle, ouvrage intitulé, justement, *Ma vie*.

Le reflet

Dans l'ouvrage théorique désormais canonique intitulé *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, consacré à la question de ce type d'écrits somme toute périphérique dans l'histoire de la littérature occidentale, Michel Beaujour, en bref,

> postule l'existence en littérature d'un genre spécifique, regroupant aussi bien les *Essais* de Montaigne, les *Rêveries* de Rousseau que *L'Âge d'homme* ou la *Règle du jeu* de Leiris, les *Antimémoires* de Malraux [ou] *Roland Barthes par Roland Barthes* […]. Il choisit le terme d'« autoportrait » (qui le satisfait peu, à vrai dire, mais qu'il ne parvient pas non plus à remplacer) pour qualifier ce type particulier de discours auquel il reconnaît un certain nombre de caractéristiques, et une cohérence historique. (Allet, 2005)

Pour Beaujour, tout d'abord, « [l]'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'*absence* d'un récit suivi » (Beaujour, 1980, p. 8, l'auteur souligne). En d'autres mots, un tel ouvrage « ne figure pas une succession d'événements significatifs, il ne reconstruit pas linéairement une existence : il est fondamentalement non narratif » (Allet, 2005). C'est là, on l'a déjà esquissé, le parti pris stylistique de l'écriture de Handschin dès son premier livre, où le télescopage syntaxique brouille la donne de la mimésis, fût-elle vaguement autoréférentielle, alors que « ce "je" minuscule, démultiplié, ce "moi" interchangeable, se réincarne à l'infini » et où l'identité « se trouve bientôt diluée dans un embouteillage de saynettes [*sic*] improbables et absurdes, incompatibles autant qu'anachroniques » (Lavigne, 2004). L'extrait des premières lignes de *Déserts* citées plus tôt se veut, à cet égard, exemplaire.

Le genre se caractérise également « par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques [...] "thématiques" » (Beaujour, 1980, p. 8), ce qui est accentué dans les tomes II, III et IV de *Tout l'univers*, qui ne font qu'exploiter la structure syntaxique *dé-signifiante* introduite dans *Déserts* en fonction de sujets plus généraux et ponctuels : l'histoire dans *L'Aurore*, la toponymie dans *L'Éclipse* et le quatrième art dans *La Musique*. *L'Aurore* est ainsi composé de vingt-sept « phrases » formant chacune vingt-sept chapitres d'environ quatre pages où divers événements à teneur historique (mais complètement irréalistes) nous sont rapportés en rafales, par exemple : « À Stalingrad les Zhou assaillirent le Carnegie Hall appartenait à Alfred Nobel débarqua au terme d'une semaine de traversée à Monterrey dix mille Yougoslaves se réunirent devant l'ambassade d'Espagne fut bombardée par les Sargonides [...] »

(Handschin, 2005, p. 9). Si *L'Éclipse* propose pour sa part un incipit — « Où tu es pensai-je » (Handschin, 2007a, p. 7) — qui relie le Cogito cartésien à la question de l'intersubjectivité (« je pense, donc tu es », pourrait-on paraphraser), le texte s'empresse immédiatement d'entreprendre une tirade (d'environ 70 pages) constituée uniquement d'une longue énumération de divers lieux qui se termine par ceci : « dans la Horde d'Or au cap Horn avec Jean Nouvel en Nouvelle-Sibérie au sommet du Misti au terminal de l'aéroport international de Mirabel sur l'Île des adieux dans la forêt de Fenétrange à Ånge dans la Maison aux cinquante-quatre fenêtres où je suis pensais-je » (p. 76), confirmant du coup cette autre affirmation de Beaujour voulant que tout « autoportrait se constitue inéluctablement en tant que topographie, ou description, parcours et destruction des lieux » (1980, p. 21) (« lieux » au sens *rhétorique*, bien sûr, mais également au sens banalement *spatial*). *La Musique*, enfin, est composé de deux longs chapitres — « Premier mouvement » et « Second mouvement » — poursuivant l'idée du flux continu élaboré dans les trois premiers tomes de *Tout l'univers*, en mettant cette fois l'accent sur le thème, comme son titre l'indique, de la musique. Si Beaujour rappelle que, pour plusieurs, l'autoportrait serait dépourvu de fonction poétique[8], *La Musique* de Handschin accentue et multiplie pour sa part assonances et allitérations :

[8] « Pour ceux qui, selon un préjugé solidement enraciné, croient la littérature synonyme de : *poésie* + *roman* + *théâtre*, l'autoportrait en tant qu'il subordonne l'écriture à des démarches heuristiques, à une recherche de la vérité mettant en scène les procédés de l'invention et la mémoire, est un genre bâtard, en équilibre instable et susceptible de basculer du côté de la description instrumentale, du document brut, c'est-à-dire des textes dépourvus des traits qui constituent, selon Jakobson, la fonction poétique du langage. » (Beaujour, 1980, p 156; l'auteur souligne)

voir « Un chiffon est frotté contre la caisse de résonance d'un violon et celle du ukulélé est éventrée avec un tournevis au manche en bois rouge est planté violemment dans le cœur d'un corniste est arraché et frit dans une petite poêle Tefal made in France est aimantée par un aimant assonant géant » (Handschin, 2007b, p. 9) ou « l'ambulancier du Boston Symphony Orchestra desserre sa cravate et se resserre [*sic*] un alcool et dit "Tous les violonistes jouent faux mais il y en a qui exagèrent" en dévisageant Janequin demande la glu gluante à Gluck soude sans se presser la glotte » (p. 41) comme autant d'énoncés témoignant d'une volonté de mettre à l'avant-plan la musicalité de la langue par le déploiement syntagmatique de diverses résonances (consonantiques ou vocaliques) paradigmatiques, ce qui est, au demeurant, la définition même de la fonction poétique du langage selon Roman Jakobson. J'insiste sur l'idée, question de montrer que l'entreprise de « bricolage » de sujets hétéroclites de Handschin n'est pas (vainement?) conceptuelle, mais qu'elle peut être également rattachée à une certaine conception de la *littérarité* dont serait porteur, à sa façon, notre autoportraitiste.

De plus, comme le suggère encore Beaujour, cet « assemblage thématique » propre à la pratique de l'autoportrait peut évoquer la compilation propre aux encyclopédies, « le Moyen Âge appela[nt] *speculum* un rassemblement encyclopédique de connaissances » (Beaujour, 1980, p. 30) :

> l'autoportrait littéraire est une variante transformationnelle d'une structure dont relève également le *speculum* encyclopédique du Moyen Âge. Cette structure — qu'on peut appeler *miroir* — a pour trait distinctif d'être à dominante *topique* : elle s'oppose donc globalement à la structure narrative dont relèvent l'historio-

> graphie, le roman, la biographie et l'autobiographie. C'est ainsi que dans l'économie littéraire médiévale, le *speculum* topique s'oppose au récit allégorique comme, à l'époque moderne, l'autoportrait s'oppose à la narration (auto)biographique. (Beaujour, 1980, p. 31; l'auteur souligne)

Renvoyant à toute surface réfléchissante (du verbe *specio*, « je regarde »), le *speculum* se veut ainsi « [m]iroir du sujet et miroir du monde, miroir du JE se cherchant à travers celui de l'univers » (*ibid.*). De ce fait, le genre littéraire de l'autoportrait « opère une mise en relation entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique, il effectue une médiation entre l'individu et sa culture » (Allet, 2005). Difficile ici de ne pas effectuer de lien, en effet, entre la longue série d'énoncés aux sujets les plus variés composant les ouvrages de Handschin et, par exemple, le *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais, encyclopédie réalisée entre 1246 et 1263, qui se veut la somme des connaissances du Moyen Âge : « J'ai eu l'idée de réunir en un seul volume, condensé et ordonné, selon un agencement de mon invention, des extraits choisis parmi ce que j'ai pu lire » (Beauvais), annonce le « Prologue » du *Speculum Maius*, son auteur traitant ensuite, de livre en livre, de sujets aussi divers que la Genèse, les métaux et les pierres précieuses en passant par les animaux domestiques et sauvages, l'anatomie, le jardinage, la médecine, les mathématiques et la chronologie des principaux faits historiques ayant marqué le monde depuis sa Création.

D'un point de vue intertextuel, la filière macrocosmique peut même être enfin exploitée à l'égard du cycle de notre auteur en le liant à *Tout l'univers*, l'encyclopédie publiée dès 1961 par Hachette qui s'adresse à un lectorat adolescent (à des lecteurs, donc, en pleine *formation* subjective) et qui propose

des articles sur l'histoire, la géographie, les sciences et la littérature, exactement comme le font les livres *Déserts*, *L'Aurore*, *L'Éclipse* et *La Musique* de manière hétéroclite : « Le *miroir* ne vise donc pas à narrer, mais plutôt à déployer intelligemment une représentation des choses, **ou du sujet que les connaît.** » (Beaujour, 1980, p. 31; l'auteur souligne en italique; je souligne en caractères gras). Beaujour, rappelle ici que le *speculum* implique le renvoi (le reflet) à la fois d'une image du monde *et* d'une image de soi. Bref, il semblerait bien que l'entreprise de Handschin, avec sa propre version de *Tout l'univers*, soit d'adhérer à cette perspective encyclopédique bigarrée — une perspective qui, derrière ses ambitions macrocosmiques, repose en filigrane sur une subjectivité à l'œuvre. Avec *Ma vie*, cela dit, on retrouve soudainement un souci d'autoréférentialité — microcosmique — plus affirmé qui nous force à relire le « je » inauguré par *Déserts* à la lumière de la poétique de l'autoportrait.

L'invention

Véritable « objet trouvé[9] » à l'esthétique alambiquée et composite, l'autoportrait en arrive pourtant à

> constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre les éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une

[9] « L'autoportrait est d'abord un *objet trouvé* auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration. Espèce de quiproquo, ou de compromis, va-et-vient entre la généralité et la particularité : l'autoportraitiste ne sait jamais clairement où il va, ce qu'il fait. » (Beaujour, 1980, p. 10; l'auteur souligne)

> narration, fût-elle brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en « construire » la chronologie. La totalisation de l'autoportrait n'est pas *donnée* d'avance, puisqu'on peut ajouter au paradigme des éléments homologues, tandis que la clôture temporelle de l'autobiographie est déjà implicite dans le choix du *curriculum vitæ.* (Beaujour, 1980, p. 9; l'auteur souligne)

« [C]onstruit sur le principe de l'accumulation », donc, un ouvrage comme *Ma vie* remet de la sorte définitivement en question « toute approche narrative, brouille les repères spatio-temporels, exige la soumission du lecteur à un monde dérouté, contredit d'une phrase à l'autre » (Marsac, 2010) :

> Imaginez une suite de phrases, séparées et reliées par des virgules, un mot faisant charnière entre les phrases, dont chacune est porteuse d'un univers, d'une situation narrative, universelle ou singulière, la chose et son contraire, protéiforme, sans suite logique, **obsessionnelle et descriptive**, dont le sujet, ou est-ce l'objet, se rapporte à un pronom personnel déguisé en narrateur, un *je* qui vous invite à vous approprier des expériences lexicales insolites ou communes, systématiquement renouvelées d'une phrase à l'autre, parfois reprise, répétée *bis* avec des variations, la phrase devenant l'unité sur laquelle l'œuvre se fonde et prolifère, pronom verbe compléments en cascade, contenant tous les possibles romanesques, montrant la voie à suivre pour les épuiser tous, lecteur cerné par le langage, tout est dit, tout reste à dire à nouveau frais, vous obtenez ***Ma vie*** [...]. (Marsac, 2011; l'auteur souligne)

En résumé, Handschin propose dans ce livre un cumul d'énoncés épars visant à générer, par cumul désordonné et encyclopédique, l'impression d'une unité — d'une « vie », bref — que subsument le titre du cinquième tome et son pronom à valeur déictique et qui relèvent du genre plus généralement (auto)biographique : en effet, des personnalités aussi diverses que Carl Gustav Jung, Isadora Duncan, Léon Trotski, Lou Andréas-Salomé, Marc Chagall, Bill Clinton ou Richard Wagner

ont tous un jour publié un ouvrage à caractère autoréférentiel intitulé justement *Ma vie* (ce qu'une simple recherche sur le site d'Amazon France permet de confirmer). L'effet autoréférentiel est également accentué par cette illustration, inédite jusque-là dans l'historique paratextuel du cycle et qui est en fait une photographie du visage de Handschin — « Photo de couverture : autoportrait, juin 2010[10] » (Handschin, 2010, p. 378) —, suggérant derechef le caractère biographique de l'ouvrage.

Par contre, la publication du livre dans la collection « Locus solus » chez Argol (référence ouverte à Raymond Roussel, qui suggère un certain conceptualisme et une posture résolument *fabulatrice*) et l'indication générique de « Roman » en première de couverture laissent entendre que l'incipit « je me suis fait tout seul » (Handschin, 2010, p. 11) (énoncé répété en quatrième de couverture comme seul résumé) impliquerait plutôt une attitude librement fictionnelle. À cet égard, *Ma vie* ne fait que poursuivre l'aventure d'une écriture censément « narrative » initiée par *L'Aurore* (mention « Récit » en première de couverture), *L'Éclipse* (mention « Roman ») et *La Musique* (mention « Récit). « Mais un *roman* peut-il être un autoportrait? », demande Beaujour avant de répondre ceci : « En l'absence d'un "pacte autobiographique", la question doit rester irrésolue. » (Beaujour, 1980, p. 70) On répondra néanmoins que « la notion d'autoportrait a ceci de commode

[10] Une affirmation identique est reproduite dans *Abrégé de l'histoire de ma vie. Tout l'univers, VI* (Handschin, 2011, p. 160) et renvoie à la même photographie ornant ce tome du cycle, image que l'on retrouve également sur la page personnelle de Handschin sur le site Web de P.O.L (http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=5789) et sur celui d'Argol (http://www.argol-editions.fr/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=134).

qu'elle permet d'esquiver l'obstacle générique » (Le Blay, 2013, p. 26) : *Ma vie* se trouve donc à cheval entre deux poétiques; et son énonciateur, assis entre deux chaises : « Autobiographie mobile, concaténation encyclopédique, réalisme bègue », constate ainsi David Marsac dans un compte rendu pour la revue *Dissonances*, « *Ma vie* est à l'image du patronyme de son auteur : suspect d'invention. De même, les références érudites qui saturent le texte ont l'air fictives dans le même temps où les figures de Paul Hisson ou de Grégor Gonzola signalent la grossièreté de la posture romanesque. » (Marsac, 2010)

Par le fait même, le « je me suis fait tout seul » inaugural de *Ma vie* nous rappelle, selon le postulat de Régine Robin dans son essai *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi* consacré aux écritures autoréférentielles, que tout « écrivain est toujours habité par un fantasme de toute-puissance », car « [ê]tre à la source du sens, être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires, à la place de sa vraie filiation, sont des tentations courantes » (p. 16) — et ce l'est d'autant plus dans ce contexte que l'on dit (ou disait, du moins) postmoderne. Aussi, une affirmation somme toute innocente comme « j'ai compris rapidement que ma vie était dans l'écriture » (Handschin, 2010, p. 11) en début d'ouvrage suggère-t-elle que la « vie » du titre dépend moins d'un réel biographique (que le livre viendrait attester) que d'un réel à littéralement *engendrer*, « l'autoportrait met[tant] au premier plan le présent de l'écriture comme garant d'une présence à soi. À l'inverse de la progression successive du récit narratif », rappelons que « l'autoportrait est [...] d'abord discursif et descriptif. Il s'effectue dans le temps du discours, en exposant le travail incertain de la remémoration » en fonction d'« une logique

associative plutôt que narrative » (Kunz Westerhoff, 2007). C'est du reste dans cet esprit qu'il faut comprendre des énoncés tels que « j'ai dès le début pris le parti de tout dire et surtout la vérité » (Handschin, 2010, p. 94) (l'adverbe « surtout » modalisant, en la mettant en doute, la possibilité de la véracité de l'assertion), « j'ai écrit mon premier roman autobiographique à 8 ans » (p. 81) et « au fond de moi je me suis toujours senti seul et irréel » (p. 15).

Dès lors, c'est le statut même de la « subjectivité » censée être le référent de cette litanie d'énoncés à la première personne qui se pulvérise — « c'est d'un miroir en éclats qu'il est question » (Ferrato-Combe, 2009, p. 5) dans bien des autoportraits de l'extrême contemporain — et qui se redéploie en une myriade de stases complètement malléables et propices à la réorganisation et à la « resubjectivation », comme en témoigne d'ailleurs le tome suivant du cycle, *Abrégé de l'histoire de ma vie* :

> Un homme raconte ce qu'a été sa vie. C'est un homme impossible, pas multiple, innombrable; l'homme de toutes les vies, imaginables et possibles. *Abrégé de l'histoire de ma vie* est le pendant de *Ma vie* (Argol, 2010), force génératrice, dont il recycle nombre d'éléments (matériaux), leur attribuant un autre souffle, les faisant valser à l'infini et portant le "je", tournoyant, à son point d'ébullition, son élémentaire paroxysme. (Handschin, 2011, quatrième de couverture)

Certes, comme l'indique à nouveau Robin,

> [l]e sujet ne peut s'auto-engendrer, se désubjectiver et se resubjectiver à loisir. Or, […], c'est bien ce qui est en jeu à l'heure actuelle, aussi bien dans certaines formes d'écritures personnelles que dans certaines formes d'art contemporain, voire dans le cyberespace et dans le réel social lui-même. Les mécanismes d'institution du sujet sont alors déréglés par faute d'*interdit* et l'on assiste au passage, au moins à titre tendanciel, d'une société fondée sur la Loi à une société où les rapports de filiation sont

> fondés sur le contrat : on se choisit soi-même, son nom, son sexe, sa famille, sa propre généalogie, ses ancêtres. Il n'y a plus d'*indisponibilité* de la personne. (1998, p. 17; l'auteure souligne)

Si quelqu'un comme Édouard Levé, contemporain de Handschin publié également chez P.O.L, se contente de révéler pour sa part, dans son *Autoportrait*, que « [l]a date de naissance qu'indique [s]a carte d'identité est fausse » (2005, p. 125), suggérant du même souffle une certaine variabilité au niveau des informations référentielles qui le fondent et le légitiment comme individu, l'énonciateur de *Ma vie* ne se prive pas en ce qui le concerne de cette « disponibilité » subjective et réorganise jusqu'à sa naissance, voire son anatomie au grand complet : « je suis né avec l'estomac à la place du cœur et inversement au sein d'une famille reconstituée » (Handschin, 2010, p. 331), « je suis né sans prostate à Paris de parents turkméno-espagnols » (p. 127) et « je suis né sans anus quatre jours avant Hitler » (p. 134), prétend-il, pour ensuite mieux s'inventer des ascendances — « j'ai raconté partout être un descendant du marquis de Sade du côté de ma mère » (p. 362) —, des carrières — « j'ai été successivement couvreur-zingueur plongeur dans un restaurant vietnamien (la Jonque d'Or) et maquilleur officiel de Mariah Carey Angelina Joly et Mylène Farmer » (p. 369), « j'ai pris part à la rédaction du Code Napoléon » (p. 93), « j'ai monté ma première pièce au lycée (*En attendant Godot* de Molière) » (p. 357) — et des filiations intellectuelles, littéraires ou artistiques — « j'ai rencontré Ariane Mnouchkine Charles Fourier et Yves Klein sur les bancs de la Sorbonne » (p. 310), « j'ai un peu fréquenté Walter Benjamin, Tim Burton et Blaise Pascal » (p. 29), « à l'âge de 15 ans j'ai montré mes premiers textes à Théophile Gauthier et à Samuel Beckett » (p. 353), etc. Dans tous les cas, aucun

embrayage spatial ou temporel ne semble possible dans ces énoncés qui font fi de toute crédibilité et recevabilité : ne reste que ce « je », ultime embrayeur actantiel, apprêté — car rendu « à son point d'ébullition » — à toutes les situations s'offrant à l'Imaginaire.

Les possibles

Pour Christophe Claro (2012), « le biographique est virus » chez Handschin, et l'encyclopédie, plus conceptuelle et idéelle que fondamentalement référentielle :

> Son narrateur, au je moléculaire et mutable, ne sort de ses saisons en enfer que pour mieux multiplier les illuminations du temps et de l'espace. C'est peut-être, paradoxalement, l'unique roman réaliste existant : celui d'un moi qui n'existe que dans la déflagration imaginaire (et la mise en plis (coupons les cheveux en quatre !)) des mirifiques et désopilants possibles. (*ibid.*)

C'est que plusieurs récits de soi actuels, comme le constatent les éditeurs du collectif intitulé *Le roman français de l'extrême contemporain*, « s'avèrent aussi être les sites d'expérimentations formelles et énonciatives diverses, car l'accent porte souvent moins sur les seuls événements de la vie du personnage du passé — le sujet de l'énoncé — dont le narrateur fait état que sur le sujet qui narre le récit, qui se découvre et qui s'invente lors de l'acte d'écriture » (Havercroft et *al.*, 2010, p. 16). « Plus généralement », affirme de son côté Dominique Kunz Westerhoff,

> l'invention formelle qui caractérise l'ère post-autobiographique de la littérature contemporaine admet la vanité de tout projet de narration de soi : le caractère illusoire de la reconstitution des événements selon un ordre arbitraire, la distance qui sépare le sujet écrivain du « je » d'alors et qui en fait un étranger,

> l'impossible exhaustivité de la relation à soi qui confronte le sujet aux défaillances de sa mémoire, à l'incohérence et à l'insignifiance de son vécu. […]. L'autobiographie, dans ses renouvellements contemporains, s'écrit donc à la négative. (2007)

L'expérimentation autoréférentielle de Handschin, comme celle de certains de ses contemporains de la tribu P.O.L comme Levé avec l'*Autoportrait* susmentionné ou Nathalie Quintane, dont l'ouvrage *Début* se présente comme « l'autobiographie d'une enfance vue d'avion avec quelques piqués » (1999, quatrième de couverture), pointerait peut-être néanmoins en direction d'un renouveau du paradigme contemporain des écritures de soi, où l'identité serait marquée parce ce que je ne pourrais qu'appeler sa *désinvolture* et les possibles que cette pose autorise[11].

De surcroît, en révélant la volatilité de la prétention autoportraitiste à atteindre tout Réel — « Toute visée essentialiste est […] vouée à l'échec. “Je peins le passage”, disait Montaigne » (Herschberg Pierrot, 2009, p. 26) — et en mettant à plat les protubérances de toute subjectivité, c'est la signifiance *en situation* de l'acte de lecture à laquelle nous confronte au

[11] Dans son essai *Défense de Narcisse*, le romancier Philippe Vilain constate que « [l]e seul terme d'autobiographie semble désormais mal convenir pour recouvrir l'ensemble de la production autobiographique, et impose désormais de s'intéresser à cette transgénéricité visible dans ces sortes d'AGM (Autobiographies Génériquement Modifiées) » (2005, p. 163) avant d'en énumérer, pêle-mêle, les diverses incarnations : du « roman autobiographique, roman vrai, roman véridique, roman personnel, roman familial, *künstler Roman*, *factual fiction*, non-fiction, récit vrai, essai, mémoires, confessions, auto-portrait, auto-analyse, autofiction » en passant par l'*auto-ethnographie*, l'*otobioscopie*, l'*idiographie*, *l'auto-hétéro-biographie*, l'*hétérographie*, la *bio-auto-biographie* et l'*autographie* (p. 163-165; l'auteur souligne). Loin de moi, cependant, l'idée de venir ajouter à cette typologie déjà passablement exhaustive mais, d'un point de vue heuristique, assez peu opératoire (ce qui n'est qu'une manière, finalement, de reproduire, pour en parler, la désinvolture propre à l'autoportrait désinvolte, si l'on veut).

final *Ma vie. Tout l'univers, V*, alors que sa syntaxe exorbitante, son pronom possessif à la valeur déictique floue, sa propension à la somme encyclopédique et son paratexte dual (à cheval entre le romanesque et l'autoréférentiel) sollicitent activement *ma* participation à titre de co-énonciateur (l'approche pragmatique du fait littéraire, on l'aura compris, ayant orienté mes interprétations). Autrement dit, « [f]ace à cette compulsion taxinomique, le lecteur est sommé de choisir ses parcours de lecture, de stabiliser ses hallucinations au fil des allusions, des retours du même, des déroutes de la variation » (Marsac, 2010). Pour un commentateur comme David Marsac, ce sont « les trames juive et psychiatrique [qui] ont paru dire le vrai de cette vie étonnante de P.N.A. Handschin » (*ibid.*). Dans mon cas, ce sont les défis lancés à la représentation du corps de l'énonciateur (de sa naissance à son anatomie trouble et à ses ascendances improbables, à la fois génétiques et esthétiques) que j'ai relevés plus tôt qui semblaient s'imposer à moi, en tant que lecteur *et* chercheur, et ce, en fonction de ce que Pierre Bayard appelle, dans son *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, un « paradigme intérieur », c'est-à-dire tout ce qui « détermine le type de question posées à l'œuvre. » (2014, p. 162) De ce fait, affirme Bayard, « [l]a seule décision de travailler sur tel auteur ou sur tel texte est déjà décisive en ce qu'elle pré-organise l'ensemble de l'activité du chercheur et des résultats auxquels il est susceptible de parvenir ». Aussi, par exemple, parce que la première de couverture proposait une représentation du visage de l'auteur, donc de son corps, et du sujet qu'il supporte / suppose, ai-je isolé le tome V de *Tout l'univers* et ai aussitôt cherché à trouver les marques linguistiques de ce corps, aussi éclaté et « tournoyant » soit-il, à même les énoncés d'un corpus (*pun intended*) que j'abordais à

partir de l'*intuition* autoportraitiste et que le texte de *Ma vie*, comme en écho à ce paratexte de couverture bien précis, mettait à ma disposition.

La question du paradigme intérieur orientant, bien à mon insu, ma lecture et mon analyse implique d'autant plus que je *me* reconnaisse également dans certains énoncés d'un tome comme *La Musique* tels « l'Ensemble Inter-Contemporain accueille ce jour en son sein Saint-Saëns et Natasha St-Pierre » (Handschin, 2007b, p. 14), « les Blues Sisters n'en sont pas pour autant moins férues de musique baroque que Roch Voisine » (p. 51-52), « des riffs endiablés font se dandiner Lennon et Céline Dion » (p. 57), « des rallentendos de cordes suaves font fondre Stevie Wonder et Lynda Lemay trouve super Didier Super » (p. 79), « un concert de bienfaisance réunit pour la première fois à l'Asylum Café Fernandel Lara Fabian et Johnny Clegg » (p. 85-86) ou « six cent mini-boîtes vocales sont réparties en proportion inverse aux quatre coins convertibles de l'Auditorium de Dijon et celui de Jonquière » (p. 87). Oui, ces syntagmes, même s'ils émanent du sujet auctorial nommé (supposément) P.N.A. Handschin, parlent *de* moi — aux deux sens de la préposition — parce que, d'une part, ces artistes francophones originaires du (ou ayant principalement fait carrière au) Canada mentionnés ponctuellement dans *Tout l'univers* — et qui ont tous, un jour ou l'autre, connu un certain succès en Europe, d'où, je présume, leur *existence* aux yeux de cet énonciateur « né le 7 octobre 1971 à Besançon » (Handschin, 2010, quatrième de couverture) — me sont toujours apparus particulièrement ringards, voire ridicules (pour ne pas dire vulgaires) dans leur pathos, et typiques d'une certaine variété disons grand public, l'interprétation desdits syntagmes adhérant, en leur étant soumis, à une modalisation

(ici dysphorique) toute subjective. D'autre part, ayant personnellement grandi à quelques kilomètres de la ville saguenéenne de Jonquière et ma famille y habitant toujours (connotations liées à ce syntagme : enfance, nostalgie certaine, Œdipe incertain, temps perdu dont je ne suis pas encore à la recherche, etc.), j'entends forcément résonner autrement — c'est-à-dire avec une bienveillance quelque peu euphorique — cette particule de texte dont le potentiel resterait, chez un autre co-énonciateur, latent ou, fort probablement, insignifiant.

En somme, et sans même que je le veuille ou ne le sollicite, ces divers énoncés se *détachent* du reste du cycle et confirment par la même occasion cette intuition de Beaujour :

> C'est alors que la présence à soi de l'énonciation, fondatrice de l'autoportrait, suscite la virtualité d'une présence à soi du lecteur, qui devient doublement conscient de lui-même et de cet autre qui s'adresse à lui-même sans rester véritablement autre, travail tout différent de l'identification fantasmatique que suscite le récit romanesque traditionnel. (1980, p. 131)

Authentique exemple d'œuvre ouverte (pour reprendre la célèbre expression d'Umberto Eco) et scriptible (celle de Roland Barthes), dans la mesure où elle en appelle à la constante collaboration du co-énonciateur pour que son sens s'actualise, *Ma vie* (au même titre que ses variantes que constituent les autres tomes de *Tout l'univers*) carbure, telle une machination tirée de l'imaginaire roussélien, au potentiel, à la virtualité : au(x) possible(s). Par conséquent, c'est comme si cet énigmatique Pierre Nicolas André (prénoms, soit dit en passant, d'une banalité exemplaire : autant dire que celui-ci s'appelle *comme tout le monde*) Handschin parlait de « sa » vie — aussi paroxystique soit-elle : « Le sujet n'est rien d'autre que la série — sans dernier mot que le dernier prononcé — de ses discours,

de ses apparences, de ses *personæ* qui sont dépourvues de point de vue » (Beaujour, 1980, p. 345) — pour mieux la laisser reposer entre les mains de l'autre, faisant de cet autoportrait, alors que je ne me sentais pas (ou plus) particulièrement « écrivain[12] », le *mien*.

[12] « L'autoportraitiste […] n'est rien d'autre que son texte : il survivra par là, ou pas du tout. C'est qu'il est d'abord, et seulement, écrivain » (Beaujour, 1980, p. 348).

Bibliographie

ALLET, Natacha. (2005), « L'autoportrait », dans *Méthodes et problèmes*, Département de français moderne, Université de Genève, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/>.

BAYARD, Pierre. (2014 [2002]), *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, coll. « Double ».

BEAUJOUR, Michel. (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.

BEAUVAIS (de), Vincent. (1624), *Speculum Maius*, extrait reproduit dans « Tous les savoirs du monde : le Miroir Historial de Vincent de Beauvais », dans *Classes : le site pédagogique de la Bibliothèque nationale de France*, <http://classes.bnf.fr/dossitsm/gc85-48.htm>.

BOURDIEU, Pierre. (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

CLARO, Christophe. (2012), « Cannibale », « Voyage Handschin », *Le Clavier Cannibale*, 5 sept., <http://towardgrace.blogspot.ca/2012/09/voyage-handschin.html>.

—. (2014), « Handschin, ou comment apprendre à lire même en lisant », *Le Clavier Cannibale*, 5 mars, <http://towardgrace.blogspot.ca/2014/03/handschin-ou-comment-apprendre-lire.html>.

CLERC, Thomas. (2007), « I heard a rumour. *Déserts* de P.N.A. Handschin », *02. Revue d'art contemporain*, nº 41, printemps.

FARAH, Alain. (2013), *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier.

FERRATO-COMBE, Brigitte. (2009), « Présentation », *Recherches & Travaux – L'autoportrait fragmentaire*, nº 75, <http://recherchestravaux.revues.org/366>.

GIRARD, Stéphane. (2014), *Plasticien, écrivain, suicidé. Ethos auctorial et paratopie suicidaire chez Édouard Levé*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques ».

HANDSCHIN, P.N.A. (2005), *Déserts. Tout l'univers, I*, Paris, P.O.L.

—. (2005), *L'Aurore. Tout l'univers, II*, Paris, P.O.L.

—. (2007a), *L'Éclipse. Tout l'univers, III*, Paris, MIX.

—. (2007b), *La Musique. Tout l'univers, IV*, Paris, Inventaire / Invention.

—. (2010), *Ma vie. Tout l'univers, V*, Paris, Argol, coll. « Locus solus ».

—. (2011), *Abrégé de l'histoire de ma vie. Tout l'univers, VI*, Paris, Argol, coll. « Locus solus ».

—. (2014), *Traité de technique opératoire. Tout l'univers, VII*, Paris, Argol, coll. « Locus solus ».

HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.). 2010, « Frontières du roman, limites du romanesque. Introduction », *Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Montréal, Nota bene, coll. « Contemporanéités ».

HERSCHBERG PIERROT, Anne. (2009), « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique. Sur la genèse du *Roland Barthes par Roland Barthes* », *Recherches & Travaux – L'autoportrait fragmentaire*, nº 75, <http://recherchestravaux.revues.org/366>.

KAPRIÈLIAN, Nelly. (2003), « To be or to be », *Les Inrockuptibles*, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-976-6>.

KUNZ WESTERHOFF, Dominique. (2007), « S'écrire : autobiographie, autoportrait, autofiction », 8 juin, Université de Lausanne, Faculté des lettres – section de français, <http://www.unil.ch/fra/page43787.html>.

LAVIGNE, Jean-Philippe. (2004), « Compilations mégalos », *Beaux-Arts Magazines*, février, <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-976-6>.

LE BLAY, Frédéric. (2013), « Quelques réflexions sur l'émergence d'une pratique », dans Élisabeth Gaucher-Rémond et Jean Garapon (dir.), *L'Autoportrait dans la littérature française du Moyen Âge au XVIIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

LEVÉ, Édouard. (2005), *Autoportrait*, Paris, P.O.L.

LIGER, Baptiste. (2005), « L'OLNI mode d'emploi : *L'Aurore* de P.N.A. Handschin », *L'Express*, 1er juillet, <http://www.lexpress.fr/culture/livre/l-aurore_810369.html>.

LOUCIF, Sabine. (2012), « Lectures d'aujourd'hui aux USA : les dessous du marché de la traduction », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

MARSAC, David. (2010), « *Ma vie* (P.N.A. Handschin) », *Dissonances, revue pluridisciplinaire à but non objectif*, nº 18, 12 juin, <http://revuedissonances.over-blog.com/30-index.html>.

—. (2011), « 564. La vie d'harpiste de P.N.A. Handschin », *Les doigts dans la prose*, 7 déc., <http://www.lesdoigtsdanslaprose.fr/7-categorie-11852276.html>.

MONTALBETTI, Christine. (2010), « A Guided Tour of P.O.L's Editorial Offices », *The Review of Contemporary Fiction – The Editions P.O.L Number*, automne, vol. XXX, nº 3, traduit du français par Ursula Meany Scott.

MOTTE, Warren. (2010), « Introduction: Why P.O.L Matters », *The Review of Contemporary Fiction – The Editions P.O.L Number*, automne, vol. XXX, nº 3, traduit du français par Ursula Meany Scott.

PRIGENT, Christian. (1996), *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L.

QUINTANE, Nathalie. (1999), *Début*, Paris, P.O.L.

ROBIN, Régine. (1998), *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents ».

THUMEREL, Fabrice. (2002), « La dualité d'un éditeur de littérature générale singulier (P.O.L) », dans *Le Champ littéraire français au XXe siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

VIART, Dominique. (2013), *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin.

VILAIN, Philippe. (2005), *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset.

Résumé

En 2003, P.N.A. Handschin commençait un cycle, intitulé *Tout l'univers*, chez l'éditeur parisien P.O.L, cycle qui se démarque entre autres par les remaniements que ses sept tomes imposent aux conceptions plus normatives de la syntaxe et de la mimésis. La parution de *Ma vie. Tout l'univers, V* (Argol, 2010) permet néanmoins de relier la poétique de Handschin à celle de l'autoportrait. À partir de la définition du genre proposée par Michel Beaujour, nous envisageons donc l'interprétation des énoncés supposément autoréférentiels et *désinvoltes* qui composent *Ma vie* dans une perspective pragmatique et révélons le rôle central joué par le co-énonciateur — qu'est *ce* lecteur particulier et son « paradigme intérieur » — dans leur actualisation.

Abstract

In 2003, P.N.A. Handschin started a series of books, titled *Tout l'univers*, with Parisian publishing house P.O.L. The cycle distinguishes itself most notably through the way its seven volumes affect normative ideas about syntax and mimesis. That said, the publishing of *Ma vie. Tout l'univers, V* (Argol, 2010) also allows us to link Handschin's poetics to those of the self-portrait. Following Michel Beaujour's definition of the genre, we will offer a reading of the *casual*, supposedly self-referential utterances that compose *Ma vie* and reveal, in a pragmatic perspective, how their co-enunciator — i.e. *this* particular reader and his "inner paradigm" — plays a central role in their actualization.